

Sztuka Afryki - artykuł pokonferencyjny

Autor: Błażej Popławski, Katarzyna Szeniawska

19.04.2007.

Zmieniony 19.04.2007.

SZTUKA AFRYKAŃSKA OCZAMI EUROPEJCZYKA

„Sztuka afrykańska urzeka. Na pierwszy rzut oka może się nawet nie podobać. Ale przykuwa swą niezwykłą wizją” (Korabiewicz 1966: 10)

Celem pracy jest przedstawienie stosunku Europejczyków do sztuki Afryki, kontynentu, gdzie prawdopodobnie powstał pierwszy historyczny warsztat artysty (Theile, 1974: 9). Oprócz wykorzystania albumów, opracowań z zakresu historii sztuki przeprowadziliśmy indywidualny wywiad pogłębiony (IDI) z Karoliną Marcinkowską, mgr etnologii, absolwentką studium podyplomowego w Instytucie Krajów Rozwijających się, pracującą na stanowisku asystenta muzealnego w Muzeum Etnograficznym w Warszawie

Popławski Błażej, IV rok socjologii IFiS UW, V rok historii IH UW, I rok afrykanistyki ZKiJA UW nr albumu. e-mail: poplawski.b@wp.pl Szeniawska Katarzyna, II rok afrykanistyki UW, III rok stosunków międzykulturowych SWPS

SZTUKA AFRYKAŃSKA OCZAMI EUROPEJCZYKA

„Sztuka afrykańska urzeka. Na pierwszy rzut oka może się nawet nie podobać. Ale przykuwa swą niezwykłą wizją” (Korabiewicz 1966: 10) Celem pracy jest przedstawienie stosunku Europejczyków do sztuki Afryki, kontynentu, gdzie prawdopodobnie powstał pierwszy historyczny warsztat artysty (Theile, 1974: 9). Oprócz wykorzystania albumów, opracowań z zakresu historii sztuki przeprowadziliśmy indywidualny wywiad pogłębiony (IDI) z Karoliną Marcinkowską, mgr etnologii, absolwentką studium podyplomowego w Instytucie Krajów Rozwijających się, pracującą na stanowisku asystenta muzealnego w Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

1. FASCYNACJA OBCOŚCIĄ Sztuka afrykańska zawsze fascynowała Europejczyków. David van Nyendaal, uczestnik wyprawy Willem'a Bosmana na początku XVIII wieku, wracając do Europy pisał o rzeźbie benińskiej „this is the most beautiful thing I have seen in Benin” (Gerbrands 1990: 13). Już w tej jednej z pierwszych „relacji widza”, kryterium oceny dzieła artystycznego stanowi estetyka, a nie etnografia (Plajs 1956: 5), czyli, z metodologicznego punktu widzenia, kryterium stricte subiektywne, zamiast „dążącego do obiektywizmu nauki”. Sztuka zawsze stanowiła jeden z istotniejszych wyróżników kulturowych Afrykańczyków. Jednak do okresu kolonialnego stanowiła zaledwie artefakt kulturowy nie-Europejczyków. Przybywający na kontynent afrykański, poprzestawali się na dostrzeganiu jej odmienności. Sztuka była zatem egzotyczna, inna, tajemnicza. Nie starano się jej standaryzować wedle kanonów europejskich – podróżnicy poprzestawali na kolekcjonowaniu różnorodnych eksponatów, a misjonarze na systematycznym niszczeniu „atrybutów pogaństwa”. Sztuka traktowana była początkowo jako artefakt Obcości cywilizacyjno-religijnej. Jej signum distinctivum było kategoryzowanie przestrzeni społecznej poprzez trzy aspekty: miejsca, posiadania i rodzaju (Waldenfels 2002: 16). Dostrzeżenie odrębności zachwiało tą strukturą: miejsca spotkań międzykulturowych konstruowano wedle odgórnie narzuconych wzorców; posiadanie oznaczało przejęcie inicjatywy w wymianie darów (sui generis „międzykulturowy potłacz”); rodzaj przestawał odgrywać rolę różnicującą – umożliwiał za to klasyfikację dzieł sztuki do odrębnych tradycji lokalnych.

Przedmioty stopniowo traciły „artyzm” – ważniejsza okazywała się „zawartość i reprezentowalność przez dominującą strukturę” (Said 2006: 79). Następowala ich fetyszyzacja.

2. FETYSZYZACJA ZNACZEŃ Przypisywanie nowych znaczeń sztuce afrykańskiej zauważyć można w analizie podstawowych kategorii dyskursywnych – z pojęciem „sztuki afrykańskiej” na czele. „Sztuka afrykańska nigdy nie była sztuką dla sztuki [podkreśl. K.S.&B.P.]. Od tego [założenia] wychodzi całe studiowanie wszystkimi możliwymi kręgami stylistycznymi czy stylami sztuki afrykańskiej (…) sztuka nigdy nie była robiona tak po prostu, jak my to postrzegamy zazwyczaj – dla względów estetycznych, tylko dla cieszenia oka, tylko zawsze służyła czemuś. Niestety, głównym problemem postrzegania sztuki afrykańskiej jest to, że większość ludzi o tym nie pamięta (…) Dlaczego sztuka nie jest sztuką dla sztuki w Afryce? (…) Zawsze służyła [ona] na przykład kultowi czy jakimś konkretnym świętom, czy zwyczajom, czy zupełnie funkcjonalnym rzeczom – do rolnictwa czy do użytku codziennego. My postrzegamy to jako coś dziwnego, egzotycznego, a to jest zawsze coś, co służyło do czegoś konkretnego [podkreśl. K.S.&B.P.]. Było zawsze związane z życiem tam, z obyczajami, wierzeniami, z życiem codziennym. Po prostu – trzeba widzieć sztukę w kontekście” (IDI). Marcinkowska, stwierdzając, że „sztuka nie była sztuką dla sztuki”, zwraca uwagę na tkwiący w umysłach Europejczyków stereotyp artysty – indywidualisty żyjącego we własnym świecie, członka co najwyżej Bohemy (Brain 1979: 261-261). Tradycyjny artysta afrykański, zdaniem Marcinkowskiej, wytwarza przedmioty „do użytku codziennego”. Nie będzie zatem nigdy stanowił awangardy artystycznej. Podobne trudności dotyczą fenomenu anonimowości artysty (Brain 1979: 270), którego celem nie jest indywidualna sława,

upamiętnienie siebie, lecz trwałość wspólnoty. Dopiero prace E. Vattera (1926, „Religie Plastik der Naturalvölker”), w nawiązaniu do myśli Emile'a Durkheima, przedstawiły model artysty nieeuropejskiego – którego należy rozpatrywać tylko w kontekście lokalnej społeczności (Gerbrands 1990: 24). Marcinkowska stwierdza: „jeśli chodzi o sztukę tradycyjną, to wiadomo, że ona nie była indywidualna tylko [należała do] pewnych społeczności czy grup etnicznych. W zależności od wierzeń to się jakoś rozprzestrzeniało, ale nigdy nie było tak, że jedna osoba sobie usiadła i wymyśliła coś takiego. Przez tradycję ustną, przez zapamiętywanie, przez wyobraźnię kolektywną [podkreśl. K.S.&B.P.] powstawało coś, co potem przechodziło do tradycji i ewoluowało na skutek zapożyczeń czy inspiracji rzeczami, które przyjeżdżały razem z kolonizatorami” (IDI). Zdaniem Marcinkowskiej, sztuka uzyskiwała rangę „tradycyjnej” dopiero po zaakceptowaniu przez wspólnotę – podkreślmy, że publiczny konsensus był zupełnie obcy dla sztuki europejskiej. Artysta ze „Starego Łądu”, zyskiwał na prestiżu, manifestując swoją niezależność od danej grupy społecznej. Był jednostką obdarzoną charyzmą, a nie członkiem kolektywu. W Afryce twórcami sztuki „ludowej” byli zarówno zwykli obywatele, którzy wykonywali rzeźby własnych przodków jak i kapłani lub czarownicy, którzy potrzebowali przedmiotów kultu. Jedynym wyróżnikiem „ludowego artysty” jest zatem sensu largo metafizyczna funkcja, jaką odgrywa we wspólnocie. Możemy zatem powiedzieć, że świadomość estetyczna Afrykańczyków wynika z mitów (Abiodun 1990: 72-73), z tajemniczej „przestrzeni sił” (Achebe 1998: 435). „Artyści ludowi” są, razem ze znachorami, zaklinaczami deszczu, władcami, mediami, wróżbitami, prorokami, założycielami religii (Mbiti 1980: 209-240), terapeutami społeczności lokalnej. Ich działanie polega na wprowadzaniu mistycznego ładu w rzeczywistość społeczną. Artysta ludowy w Afryce pełni zatem rolę zbliżoną do, opisywanych przez Anthonego Giddensa, „systemów eksperckich”, których diagnozy determinują kształt społeczeństwa (w Europie artysta pełni zazwyczaj rolę kontestatora porządku społecznego). Problemy z określeniem statusu artysty afrykańskiego dotyczą zwłaszcza sztuki współczesnej: „Przy sztuce współczesnej były wielkie dyskusje, czy nazwać to sztuką afrykańską, tylko dlatego, że człowiek pochodzi z Afryki. Wtedy to jest sztuka jak najbardziej indywidualna, bo to są normalni najzwyczajniej w świecie artyści, którzy pochodzą z Afryki i mają swój indywidualny styl z nawiązaniem do jakiejś tam tradycji. Ale tak naprawdę jest indywidualna” (IDI). Wedle Marcinkowskiej, sztuka afrykańska to sztuka zakorzeniona w tradycji afrykańskiej – mniej istotny wydaje się kontekst geograficzny (możemy sobie łatwo wyobrazić artystę np. z Senegalu, malującego pejzaże w stylu prarafelitów – nie byłby on jednak artystą afrykańskim, tylko przedstawicielem awangardy europejskiej). Największe trudności interpretacji sztuki dotyczą jednak dzieł o przeznaczeniu magicznym. Bronisław Malinowski doskonale określił magię jako czynnik niedoceniony i przeceniony jednocześnie (Malinowski, 2000: 308). Wedle funkcjonalistów, magia stanowi zabieg racjonalizujący rzeczywistość społeczną. Czym zatem jest sztuka magiczna? Kolejną formą rzemiosła artystycznego, czy poszukiwaniem absolutu? Przytoczmy opis maski afrykańskiej, atrybutu wielu tajemnych stowarzyszeń: „Dla Europejczyka maska jest przedmiotem służącym jedynie do ukrywania się lub udawania czegoś, a jej zasadniczym celem jest przedstawienie pewnego obrazu. Dla Afrykanina maska – to nadnaturalny byt sam w sobie, byt przewodzący ceremoniom wtajemniczania młodzieży, jest to również byt czuwający nad utrzymaniem porządku publicznego i zrozumienia między członkami szczepu” (Bodrogi 1968: 15). Problemy z określeniem funkcjonalności maski częściowo wynikają z ich ogromnej popularności. Marcinkowska stwierdza: „O maskach krążą różne dziwne stereotypy [podkreśl. K.S.&B.P.] – mogą powiedzieć o wielu przypadkach różnych osób, które przychodzą do muzeum z maskami, mówiąc, że jakaś wróżka im powiedziała, że mają złe moce, więc chcą się na przykład pozbyć tej maski. A dlaczego to nie może być łowicka wyszywanka, która przynosi złe moce? To już nie pasuje. Afrykańska maska brzmi lepiej. Ma wyolbrzymione rysy. Po prostu nie jesteśmy przyzwyczajeni do takiej estetyki, inaczej ją oceniamy i w związku z tym zupełnie inne konotacje ze sobą wnosi. I myślę, że to cały czas pokutuje i że ludzie, cały czas z uporem maniaka, doszukują się niesamowitych, wstrząsających przeżyć. Tak naprawdę to jest taki sam świat, tylko że ewoluuje trochę inaczej i jest oparty na zupełnie innych regułach, zasadach. I chyba tak samo jest w sztuce” (IDI). Marcinkowska podkreśla stereotypizację wyobrażeń o sztuce afrykańskiej. „Maska” pełni dla Europejczyków rolę „uniwersalnego desygnatu afrykańskości”. Stanowi schemat poznawczy upraszczający rzeczywistość kulturową. Źródłem nieporozumień jest przynależność maski do sfery „afrykańskiego sacrum” i „europejskiego profanum”. Maski dla Afrykańczyków pełnią funkcję magicznego narzędzia terapii społecznej – dla Europejczyków to „przedmiot służący do ukrywania się”. Deformacja znaczeniowa – stopniowe odchodzenia od kontekstu terapeutycznego – sprzyja utowarowieniu sztuki. Możemy zatem stwierdzić, iż paradoksalnie, dostrzeżenie aspektu religijnego wzmacnia dążenie do komercjalizacji sztuki. We wstępie do jednego z albumów ze sztuką afrykańską czytamy: „Religious content in this wider sense may also well be the reason why emotionally we prefer African tribal sculpture to other forms of primitive art. we admire without wanting them for permanent companions” (Anspach 1967: 3).

3. SZTUKA WEDLE EWOLUCJONISTÓW Istotnym

przełomem w zmianie percepcji artystycznej rodzimej sztuki Afryki była działalność europejskich antropologów. Etnografia, a priori, „powinna traktować lokalność jako etos właściwości życia społecznego” (Appadurai 2005: 269). Afrykanista starał się ratować sztukę afrykańską „od zapomnienia, alienacji i obcości, które tylko on specjalista, potrafił prawidłowo rozpoznać” (Said 2006: 181). „Bycie jedynym specjalistom” nie dało się jednak pogodzić z indyferentyzmem aksjologicznym. Badania ewolucjonistów, umiejscawiające sztukę Afryki na danym etapie rozwoju cywilizacji, musiały ją deprecjonować (sztuka europejska „zawsze” była wyższym stadium sztuki pozaeuropejskiej). Pod koniec XIX wieku nadano zatem quasi-instytucjonalne ramy procesowi percepcji sztuki afrykańskiej. Do Afryki przybywali antropolodzy. Klasyfikując dzieła sztuki, oddziaływali na gusta europejskie i afrykańskie zarazem. Za taką formę „dyfuzji estetycznej” odpowiedzialni byli zwłaszcza A. C. Haddon (1894, „The Decorative Art of British New Gwinea”), E. Grosse (1894, „Die Anfänge der Kunst”) oraz L. Frobenius (1896, „Die Kunst der Naturvölker”). Naukowcy ci zwrócili uwagę na ogólną ewolucję form prymitywnych ‐ ujęcie to sprzyjało jednak deprecjonowaniu afrykańskiej sztuki lokalnej (Bodrogi 1968: 9-10; Gerbrands 1990: 18-20). Wiele do życzenia pozostawiała także metoda badań pierwszych „antropologów-krytyków sztuki”. Dostrzegając podobieństwo między ówczesnymi afrykańskimi wzorami geometrycznymi, a prehistorycznymi motywami ze sztuki z terenów Europy, wykazywano „prymitywność” Afryki (Gerbrands, 1990: 15-17). Wpisywanie dorobku artystycznego innych kontynentów w historię powszechną Starego Świata uniemożliwiało dostrzeżenie wewnętrznego zróżnicowania sztuki afrykańskiej. Kontynuatorami ewolucjonistycznej wersji historii sztuki byli: Franz Kruger, K. Woermann (1900, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*). Dodajmy, iż ci z Afrykańczyków, którzy odwoływali się wówczas do wzorców zachodnich, dziś paradoksalnie uważani są za „klasycznych” (Brain 1979: 266). W efekcie powstawała sztuka afrykańska z autorstwa, europejska z pomysłu. Przykładem są drewniane stołki z rzeźbioną główką, których pierwowzór pochodzi z ręki Francuza, byłego miejscowego komendanta z pogranicza Ghany i Republiki Górnej Wolty (Korabiewicz 1966: 16), czy posążki z kości słoniowej, zdobione wizerunkiem człowieka pożeranego przez krokodyla wykonywane początkowo tylko na zamówienie Portugalczyków (Trojan 1973: 8). Do wcześniejszego kolekcjonerstwa dołączyło „etykietkowanie”. Katalogowanie artefaktów kultur pozaeuropejskich zawsze sprawiało kłopot Europejczykom (Malinowski, 2000: 235). Zmianie ulec musiała definicja Obcości: dystans kulturowy paradoksalnie wzrósł wraz z pojawieniem się obcości strukturalnej (Waldenfels 2002: 33). Klasyfikacje, mające ułatwić adaptację elementów sztuki lokalnej, de facto stworzyły atmosferę nieufności ‐ posługiwanie się zawiłymi, często pejoratywnymi terminami, oddaliło perspektywę dialogu międzykulturowego. Próby oswojania sztuki afrykańskiej wedle nazewnictwa europejskiego, doskonale ilustrują klasyfikacje Von Sydowa: „wyszukana sztuka prymitywna”;, „styl abstrakcyjny”;, „naturalistyczny”;, „fantastyczny”; (Bodrogi 1968: 18-19). Terminy mające, a priori, ujednoczyć wrażliwość artystyczną Europejczyków, wykreowały nowe mity. Sprzyjał temu brak ścisłych desygnatów pojęć takich jak „styl abstrakcyjny”;, „fantastyczny”. Von Sydow, pisząc monumentalne „Kunst und Religion der Naturvölker” (1926) oraz „Handbuch der afrikanischen Plastik” (1930) korzystał z najnowocześniejszej na przełomie XIX i XX wieku metody krytyki sztuki, czyli z… psychoanalizy (Gerbrands, 1990: 24-25). Nie należy jednak marginalizować jego dorobku ‐ jako pierwszy zdecydował się na łączenie kwerendy tekstowej z obserwacjami empirycznymi (Gerbrands, 1990:25). Von Sydow prowadził jednak swe badania w przestrzeni muzealnej ‐ dopiero od F. Boasa i jego uczniów rozpoczynają się pierwsze próby „obserwacji uczestniczącej” (Drwal, 1990: 33). Problem ten dotyczy także dzisiejszych typologii: „Zwyczaj ze względów formalnych i porządkujących, stosuje się podział wprowadzony przez Trojan [autorkę książki z 1973 roku „Sztuka Czarnej Afryki”] ‐ podział na kręgi stylistyczne. Te wszystkie podziały powstały tak naprawdę na nasz użytek [podkreśl. K.S.&B.P.], bo to Europejczycy mają wielką chęć dzielenia wszystkiego i nazywania wszystkiego, a wiadomo, że w Afryce ludzie nie potrzebują po prostu nazywania tych stylów. Teraz to powstało, że we współczesnej Afryce jest coś takiego na użytek turystów, na użytek pamiątkarstwa, a nie dla innych celów. Tradycyjnie dzieli się na kręgi stylistyczne. Jest pięć kręgów stylistycznych: Sudan, Wybrzeże Atlantyckie i Wielka Puszca, stare cywilizacje Wybrzeża Gwinejskiego, krąg między Nigrem a Kongiem i Kongo, czyli Zair. Właściwie omija się przy tym całą Afrykę Południową i część Wschodniej, bo tam sztuka się najmniej rozpowszechniła. Ja oczywiście cały czas mówię o sztuce tej tak zwanej Czarnej Afryki. Nie o Północy, tylko o części na południe od Sahary. I tak to się dzieli i tak to też stosujemy u nas w muzeum, kiedy chcemy przedstawić coś, pokazać jakiś konkretny krąg stylistyczny. Nie zawsze jest on równoznaczny z kręgiem kulturowym, bo wiadomo, że kultur było tam mnóstwo i było dużo zapożyczeń, więc trudno było określić jednorodne kręgi. Ale ze względu na historię i występowanie tej sztuki, tak to się dzieli” (IDI). Zdaniem Marcinkowskiej, Afrykańczycy nigdy nie stworzyliby klasyfikacji dzieł sztuki. Zabieg ten byłby dla nich zupełni niefunkcjonalny. Porządkujące tendencje Europejczyków wprowadzają zatem sztuczną i

nieprawdziwą wizję „monolitu artystycznego” Afryki. Marcinkowska przywołuje także jeszcze jedną typologię „dzieli sztukę na „tradycyjną” i „pamiętkarską”. Zaznacza jednocześnie ambiwalencję tego kryterium: „To, co mnie najbardziej interesuje, to co ma wciąż zachowane znaczenie tradycyjne, ale z zewnątrz zupełnie inaczej już wygląda. Laleczki <<bejji>> z Nigerii, na przykład, których kiedyś używano przy narodzinach bliźniąt (…) już nie istnieją w formie znanej nam z muzeum i sprzedawanej turystom, tylko w formie plastikowych laleczek, które można kupić wszędzie. I oczywiście, nam - Europejczykom nie wpadnie do głowy, że to może być coś afrykańskiego i autentycznego, bo to jest rzecz, którą można kupić wszędzie. Ale znaczenie pozostało takie samo. I w związku z tym, że sztuka afrykańska nie jest <<sztuką dla sztuki>> - tylko znaczenie jest najważniejsze” (IDI). Sztuka pamiętkarska może mieć zatem więcej wspólnego z „uniwersum tradycji” niż sztuka nowoczesna. Pamiętki, które można kupić na straganach w Kampali, mogą być „bardziej sztuką afrykańską” niż nowoczesna sztuka ugandyjska. Marcinkowska, zwracając uwagę na trudności typologiczne, przywołuje także „najmodniejszą obecnie” „urban art”. Pojęcia tego nie należy utożsamiać z „modern art”; „<<urban art>> to zupełnie coś innego, co też czasami nawiązuje do sztuki współczesnej. Na przykład Jerry Samba, który jest bardzo znanym współczesnym artystą, mającym wszędzie wystawy. On wyrósł właśnie z <<urban art>>, czyli ze sztuki ulicy, sztuki miasta. Zalicza się do niej szyldy fryzjerskie i reklamy popularyzatorskie, i plansze fotograficzne, które kiedyś stosowali fotograficy w Afryce jako tło [podkreśl. K.S.&B.P.]” (IDI). Zwróćmy uwagę, iż plansze fotograficzne, pełniące wcześniej rolę tła, mogą stanowić atrakcyjne dla odbiorcy dzieło sztuki. Do motywu tego wrócimy w dalszej części pracy.

4. SPOŁECZNE REPREZENTACJE SZTUKI AFRYKAŃSKIEJ Tytuł rozdziału nawiązuje do Teorii Społecznych Reprezentacji autorstwa S. Moscoviciego. Psycholog ten starał się uzasadnić związek między tworzeniem stereotypów a procesami psychospołecznymi. Wytwarzanie „re-reprezentacji” sztuki afrykańskiej w umyśle Europejczyka polegało na opakowaniu jej w etykiety. „W świadomości europejskiej siedzi bardzo mocno zakorzenione to, że mamy potrzebę dzielenia wszystkiego i kategoryzowania i oceniania. W Afryce tradycyjnej nie było po prostu potrzeby, żeby coś takiego robić „dzielić, mnożyć i nazywać wszystko. Kiedy robi się wystawę, to wszystko pod kątem tego, żeby pokazać, jak bardzo to jest egzotyczne i inne [podkreśl. K.S.&B.P.]. Na siłę chce się pokazać inność w tej sztuce, coś czego u nas nie można znaleźć. To jest bardzo powszechne rozumienie (…) sztuki pozaeuropejskiej. Tego się doszukujemy, co nas fascynuje (…) Kiedy to są zdjęcia: im więcej Afrykańczyk ma skaryfikacji i ozdób na sobie, tym lepiej, im bardziej uduchowione fryzury, tym lepiej. I to, niestety, pokutuje wciąż w pisaniu o Afryce i przekazywaniu informacji o Afryce. Wiadomo, że więcej informacji się znajdzie o wojnach, gwałtach i złych rzeczach niż o zwyczajnym życiu, o którym naprawdę mało kto wie, co tam naprawdę się dzieje w Afryce. Ciekawe też jest, że bardzo dużo stereotypów powstało z fotografii (…) bo to był pierwszy dokument, który docierał do Europejczyków przez kolonizatorów. Oprócz, oczywiście, opowieści bardzo barwnych i soczystych. Ale fotografie były najbardziej wymowne” (IDI). Opisywane przez Marcinkowską nastawienie Europejczyka do poszukiwania inności zdeterminowało horyzont estetyczny. Sztuka afrykańska musiała być „dziwna”;, egzotyczna”. Jej „Obcość” stała się walorem. Interesującym przykładem tworzenia „społecznych reprezentacji sztuki” były organizowane w Europie Wystawy Światowe. W 1889 roku Europejczycy odtworzyli chaos przestrzeni Kairu (Mitchell 2001: 11-12). Specyficznie europejskie dążenie do „bycia widzianym” przewartościowało elementy artystyczne budujące ekspozycję. O Wystawie Światowej w Paryżu wspomina Marcinkowska: „meczetki z Janne z Mali zostały zbudowane w rozmiarach nienaturalnych „trochę większych, żeby sprawiać pozory czegoś niesamowitego, wielkiego. To nie zawsze oznaczało prawdę, tylko coś, co chcieli zobaczyć Europejczycy. Wszystko było wyolbrzymione, bardziej egzotyczne i nietypowe. Te różne przedmioty pokazywano w gabinetach osobliwości [podkreśl. K.S.&B.P.]. Od początku tak jest, że w czymś nieznanym doszukujemy się czegoś takiego niesamowitego, egzotycznego i mało związanego tak naprawdę ze zwykłym życiem i z rzeczywistością” (IDI). Ciekawość podmiotu (Orientalisty) ujawniała się dzięki różnym mechanizmom służącym przekształcaniu rzeczywistości (Afryki) w jej przedmiot (przywołany przez Marcinkowską „gabinet osobliwości”). Paradoksalnie, niezwykle realizm wystaw zamieniał obcą cywilizację w przedmiot (Mitchell 2001: 23). Głównymi zabiegami stosowanymi w tworzeniu „reprezentacji” był pozorny realizm eksponatów, zorganizowanie ich według jednego centrum oraz usytuowanie zwiedzającego w tym właśnie punkcie (Mitchell 2001: 21). Proces ten wyzwalał jednocześnie wiele resentymentów „Afrykańczycy odczuwali podczas oglądania „własnych dzieł sztuki” poniżenie i upokorzenie (Mitchell 2001: 13). „Ubożym” skutkiem relatywizacji dzieła sztuki afrykańskiej była zmiana w tożsamości widza-Europejczyka. Wystawy, muzea zaczęły pełnić funkcję terapeutyczną dla ich twórców. Potwierdzanie swego statusu, wytwarzanie sztucznych „mikrokosmosów” lokalności afrykańskiej organizowało doświadczenie społeczne Europejczyków. Oswajanie Obcości na drodze arbitralnych kategoryzacji kulturowych socjalizowało jednocześnie do „bycia

kolonizatorem”. W miejscu tym rodzi się pytanie: czy wielkie wystawy światowe pomagały w promowaniu sztuki afrykańskiej? Zdecydowanie nie. Stanowiły sztucznie wytworzony „festyn reprezentacji, uroczystość ku czci uporządkowanego świata obiektów oraz dyscypliny europejskiego sposobu patrzenia” (Mitchell 2001: 27). De facto, „rzeczywistością stawał się świat poddający się jednostce na tyle, na ile dawał się zmienić w eksponat” (Mitchell 2001: 29). Nadal sztuka ujmowana była wedle ściśle określonych kanonów Obcości. Stanowiła, opisywane przez Marksa, „hieroglify społeczne”. Mechanizm „odczarowywania świata” przebiegał bardzo powoli: „Tendencja do przyswojenia nie zostaje zakłócona również wtedy, gdy przyswojenie przybiera postać wywłaszczenia, gdy prowincjonalizm czy nacjonalizm obraca się w egzotyzm czy kosmopolityzm” (Waldenfels 2002: 49). We fragmencie tym, historyk sztuki zwraca uwagę, iż tworzenie nowych typologii, „wywłaszczenie” minionych, często sprowadza się do kreowania utopijnej „egzotyki” i „kosmopolityzmu”. Potwierdza to wypowiedź lorda Curzona: „Czasami lubię przedstawiać sobie tę wielką imperialną strukturę jako coś w rodzaju ttenysońskiego <<Pałacu Sztuki>>, którego fundamenty znajdują się w kraju, gdzie je położono, i muszą być konserwowane przez Brytanię, ale którego kolumnami są kolonie” (cytat za: Said 2006: 300). Curzon posługuje się metaforą „Pałacu Sztuki”, przestrzeni symbolicznej, panoptyzmu Foucaulta. Stwierdza on heterogeniczność wizji estetycznej: składają się na nią zarówno elementy metropolitarne, jak i kolonizowane. Curzon zwraca uwagę na „konserwatyzm” Europejczyków, ich dążenie do wytwarzania jednolitej wizji oraz sprawowania nad nią kontroli. Normatywny charakter tworzenia XIX-wiecznych „Pałaców Sztuki” przetrwał do dziś w konstruowaniu muzeów etnograficznych. Potwierdza to wypowiedź Marcinkowskiej: „Dużą rolę odgrywają względy edukacyjne, zwłaszcza u nas w muzeum etnograficznym. Chcemy przedstawić pełny obraz czegoś [podkreśl. K.S.&B.P.]. Tak pełny, żeby był zrozumiały, żeby to nie był abstrakcyjny obraz, typu <<Sen w Afryce>> (…) ciężko jest przekazać niektóre koncepcje dotyczące śmierci albo różnych ceremonii. Ceremonie też bez zobaczenia tego na żywo zupełnie nie mają sensu. A koncepcja griota, ta z opowiadaniem, też nie do końca jest taka czysta i dobrze przemyślana, bo wiadomo, że jak griot przyjeżdża tutaj, to i publika jest inna i on się inaczej zachowuje. Zazwyczaj jego teksty są tłumaczone i przez tłumacza nabierają innego znaczenia i nie wiadomo, czy to jest taki dobry pomysł. Ale zawsze to będzie pewnego typu cepeliada, pewnego typu przedstawienie, a nie rzeczywistość [podkreśl. K.S.&B.P.]. Ale też wcale nie jest powiedziane, że jeśli pojedziemy do Afryki, to taką rzeczywistość, jak my chcemy, odkrywamy. Tam też się pozmieniało. Tańce Masajów w Kenii też już nie wyglądają tak wesoło, bo to po prostu sposób na zarabianie i tyle. To nie jest coś, co oni sobie robią dla przyjemności” (IDI). Marcinkowska dostrzega wyraźnie związek między chęcią „przedstawienia pełnego obrazu” a końcowym efektem „cepeliady”. Zaznacza tym samym dwie równoległe, doskonale się uzupełniające tendencje: dążność Europejczyków do przejęcia kontroli i uporządkowania świata oraz „masajską” umiejętność do czerpania korzyści z konsumeryzacji kultury. Podkreślmy, iż wpisywanie dorobku artystycznego innych kontynentów w historię powszechną Starego Świata, do początku XX wieku uniemożliwiało dostrzeżenie wewnętrznego zróżnicowania sztuki afrykańskiej. Europejczycy, przywożąc do domu figurki z hipopotamem (wytwarzane de facto na ich zamówienie), kreowali wizję Afryki jednorodnej, monolitycznej kulturowo.

5. DOCENIENIE, KOMERCJALIZACJA, RENESANS… Zmiany w interpretacji sztuki afrykańskiej nastąpiły dopiero po I wojnie światowej. Wielki porządek rozumu, w którym Europa odnajdywała swe centrum, został zastąpiony przez wielość funkcjonujących porządków. Świadomość kryzysu cywilizacji europejskiej sprzyjała promowaniu Egzotyki i Orientu. Innym czynnikiem wzmacniającym tożsamość artystyczną sztuki afrykańskiej była rywalizacja między cywilizacjami Starego Świata. Poszukiwanie inspiracji w sztuce afrykańskiej nie przełamało jednak od razu etykiety „prymitywności”. Dla ówczesnych Europejczyków nadal pozostawała „obca, a zarazem związana z artystycznymi tendencjami Europy” (Bodrogi, 1968: 10). „Związek z tendencjami Europy”, mimo iż negujący różnorodność Afryki, okazał się niezwykle inspirujący dla artystów Europejskich. Otwarcie w 1904 roku przez Ernsta Ludwiga Kirchnera w drezdeńskim Muzeum Etnograficznym wystawy rzeźby afrykańskiej wpłynęło na ewolucję ekspresjonizmu niemieckiego (Bodrogi, 1968: 10-11). Z inspiracji afrykańskich korzystali także kubiści, dadaści (aczkolwiek temat ten jest najczęściej marginalizowany w większości podręczników z historii sztuki [Theile, 1974: 6-7]). Wspomnijmy także o zorganizowanej przez galerię Devambeza w Paryżu wystawie kultury materialnej Afryki i Oceanii – sztuka afrykańska zyskiwała na popularności „w pakiecie” ze sztuką innych pozaeuropejskich cywilizacji. Afrykańczycy zdawali sobie sprawę z szans, jakie otworzyły się przed nimi. Promowanie lokalności, nawet jeśli musiało oznaczać częściową komercjalizację sztuki, oznaczało możliwość uzyskania zewnętrznych funduszy. Wystarczyło tylko nieco „spreparować” tradycję. Przykładowo, na wyspie Ukwere na Jeziorze Wiktorii przyjął się uroczysty strój, bardzo kosztowny, misternie tkany z europejskich paciorków. Przeznaczony jest on wyłącznie na pokaz dla turystów i nigdy wcześniej nie był znany w tym plemieniu (Korabiewicz 1966: 16). Marcinkowska przytacza ciekawy przykład komercjalizacji sztuki tradycyjnej. „Styl Tinga-

Tinga z Tanzanii (…) został stworzony przez jednego człowieka – malarza Tinga Tinga (…) po to, żeby zarobić na życie. [Jego twórczość] rozwinęła się w szerszy styl, bo to się ludziom podobało i to kupowali” (IDI). Komercjalizacja sztuki afrykańskiej pozwala zatem na stworzenie nowych styli artystycznych. Sztuka Tinga-Tinga nadal pozostawała sztuką. Nie należy jej deprecjonować. Przytoczmy wypowiedź jednego z historyków sztuki, “optymistycznie” diagnozującego przyszłość sztuki afrykańskiej: „I do not believe the world is in danger of homogenization. Rather, people seem to be aggressively asserting their differentness, often through their art. Second, while some forms may fade and other emerge, many long term traditions continue to be vital today. All need recording. We are not at the end of so-called traditional African art“ (Drewal, 1990: 43).

Tradycyjna sztuka nie przeżywa zatem kryzysu. We współczesnej Afryce dostrzec możemy wiele inicjatyw artystycznych. Oprócz spontanicznych, oddolnych idei promowania sztuki afrykańskiej, pojawiały się także zinstytucjonalizowane formy. Stopniowo zaczęły powstawać akademickie centra sztuki – w Afryce Zachodniej rolę tę odgrywały zwłaszcza: College of Art at Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Achimota Art School, Yaba College of Technology, Ahamdu Bello University (Ashene 2004: 60-61). Podobną funkcję pełniły niektóre muzea (Deliss 2005; Topol 2005). Przestrzenie te, sztuczne i wydestylowane z rzeczywistości, pomagały Europejczykom poznawać mozaikę kultur afrykańskich. „Zwiedzający wystawy uczą się poznawać <<groteskowych bożków>> i oswajają się z nimi; z drugiej strony – oryginalny charakter współczesnych dzieł sztuki stopniowo przyczynia się do rozproszenia wrażenia obcości, jakie wzbudzają te niezwykle formy” (Bodrogi 1968: 11). Warto zastanowić się nad „archetypem” zwiedzającego muzeum.

Marcinkowska, charakteryzując Polaków zainteresowanych sztuką afrykańską, dzieli ich na: właścicieli galerii, badaczy często wyjeżdżających do Afryki, młodzież biorącą udział w wycieczkach. Wspomina także grupę osób bogatych, „chcących pokazać, jacy są oryginalni” (IDI) – ich zbiory prywatne stanowią często ważne uzupełnienie wystaw. Zwraca uwagę na brak „ryнку miłośników sztuki współczesnej”, problemy finansowe placówek muzealnych, a nawet trudności z nabyciem fachowej literatury. Stwierdza: „Największą popularnością cieszą takie imprezy, jak w 1988 roku - było stulecie muzeum i zaproszono króla Bakongo. Tyle, że wtedy też można się zastanawiać, na ile to jest reminiscencja różnych pokolonialnych poczynań i wystawianie małpki na pokaz, a na ile jakieś faktyczne zainteresowanie [podkreśl. K.S.&B.P.]. To bardziej jakaś ciekawostka po prostu. Większość ludzi nie ma pojęcia, co to znaczy <<być królem>>. No, ale to się rzeczywiście cieszyło wielkim powodzeniem, jako coś <<autentycznego>>, wyrwanego prosto z Afryki. Wiadomo, że kontakt bezpośredni jest o wiele ciekawszy od jakiegoś tam maski w gablocie” (IDI). Marcinkowska, charakteryzując „typ idealny” muzeum, uważa, że Polaków bardziej niż wystawy interesują imprezy, w których mogą aktywnie współuczestniczyć. Marcinkowska stwierdza: „W czasie Nocy muzeów byliśmy drugim muzeum najbardziej odwiedzanym, też między innymi dlatego, że były tańce – był taniec afrykański, koncert muzyki afrykańskiej. To też się kojarzy z czymś takim mgliście egzotycznym. Można poskakać, potaćńczyć – coś takiego bardziej żywiołowego, kolorowego. Tak się kojarzy w ogóle cała Afryka, tak mi się wydaje” (IDI). Dążenie do autentyczności doświadczenia estetycznego sprzyjało reklamowaniu „afrykańskości” sztuki w Europie. Marcinkowska nie potrafi jednoznacznie określić pobudek kierujących ludźmi: czy było to zachowanie „neokolonizatora”, czy rzeczywistego „admiratora” sztuki afrykańskiej. 6.

PODSUMOWANIE Dokonana analiza sugeruje, że stopniowo połączone zostały dwie płaszczyzny interpretacji dzieł sztuki: materializacja kontekstu społecznego przedstawiona w dziele przestawała być oddzielana od ujmowania dzieł jako czystych kreacji (Bodrogi 1968: 12). Ujęcie to, umożliwia ocenę na tej samej płaszczyźnie sztuki ze Starego i Nowego Świata. Już w 1957 roku A. A. Gerbrands pisał: „Dlaczego odróżniać czy nawet przeciwstawić sztukę euro-amerykańską sztuce nieeuropejskiej? W tym, co dotyczy formy, nie ma w sztuce nieeuropejskiej ani jednej zasady, w której nie można by się było dopatrzeć wartości powszechnie obowiązujących. Niemożliwością jest znalezienie chociażby jednej tylko fundamentalnej różnicy między sztukami europejskimi a nieeuropejskim” (cyt. za: Bodrogi 1968: 13). „Egalitaryzm estetyczny”, o którym pisze Gerbrands, nie należy ograniczać jedynie do sfery historii sztuki. W oparciu o nową koncepcję sztuki lokalnej formowała się autonomia kulturowa Afrykańczyków. Upodmiotowienie sztuki społeczności lokalnej, przełamanie „ketmanu estetycznego”, ukazało, iż tożsamości kulturowej mieszkańców Afryki nie można obecnie sprowadzić do „wystawy”, „reprezentacji”. Oto jak Erich Auerbach przedstawia reakcję artysty wobec zmiany społecznej, a zwłaszcza konsekwencje transformację obrazu sztuki: „Naśladowanie rzeczywistości jest naśladowaniem zmysłowego doświadczenia ziemskiej egzystencji, do której cech najistotniejszych zdają się przecież należeć historyczność, przemienność i rozwój; choćbyśmy przyznali artyście nie wiem jaką swobodę w sposobie kształtowania rzeczywistości – tej właśnie cechy, która sama stanowi sama istotę rzeczywistości, nie może on jej odebrać” (Auerbach (b.r.): 196). Auerbach analizował przekaz literacki – wnioski jego można jednak zastosować do opisu stosunku Europejczyków do sztuki afrykańskiej. Dla Auerbacha „historyczność” sztuki jest relatywna. Każda „prezentacja” tematu stanowi

zatem jego „reprezentację”. Sztuka afrykańska, ujmowana w kanony estetyki europejskiej, włączana została do uniwersalnego procesu obiektywizacji. Znaczenie tworzenia kategorii podczas „obiektywizacji” sztuki afrykańskiej potwierdzają „triki” stosowane przez muzealników. Marcinkowska, opisując widza muzeum stwierdza: „Nie wiem, czy ludzie potrafiliby dokładnie powiedzieć, co ich interesuje. Trzeba im zasugerować, co warto zobaczyć z naszych zbiorów” (IDI). „Zasugerowanie” oznacza zatem ograniczenie percepcji widza do „etykietek”. Auerbach stwierdza, iż istnieje jednak możliwość ucieczki od kolejnych kategoryzacji. Sztuka może stanowić zapośredniczenie między tym, co duchowe, i tym, co zmysłowe. Rzeczywistość nie „jest”, ale „staje się” – kolonializm wobec tego „był załedwie” etapem formowania się tożsamości kulturowej Afrykańczyków. Ogniwem pośrednim między opisem konkretnych toposów a owym „ukrytym realizmem” jest kategoria motywu. Pojęcie to, oznacza dla Auerbacha zasady budowy tekstu / organizacji dzieła sztuki. Metody analizy dyskursywnej zastosowanej przez niego wydają się trudne do wykorzystania w opisie ludowej sztuki afrykańskiej. Podkreślają jednak znaczenie kontekstu społecznego, obyczajowości oraz osobowości człowieka ukształtowanej przez „formację kulturową”. Tytułowy „realizm” oznacza zatem przede wszystkim pewien styl polegający na przedstawianiu w rzetelny i wiarygodny sposób wydarzeń życia codziennego. Rzeczywistość, zdaniem Auerbacha, może przemawiać w swoim własnym imieniu, czyli – w naszym przypadku – w imieniu artysty afrykańskiego. Realizm prezentacji sztuki ułatwia zatem emancypację kulturową Afrykańczyków. Percepcja estetyczna sztuki afrykańskiej przeszła kilka etapów: od etapu zachwytu i kolekcjonerstwa, przez unifikację podporządkowaną standardom europejskim do promowania „afrykańskości” sztuki. Ostatnim etapem jest równouprawnianie sztuki europejskiej i afrykańskiej. W podobny sposób Jan Kieniewicz określał etapy kolonizacji społeczeństw Wschodu. Posługuje się on metaforą „drogi”. „Droga”, rozumiana jako próba zbliżenia się do fenomenu obcej kultury, składała się z kilka faz percepcji estetycznej. Pierwszym było odkrycie Odrębności i fascynacja, czyli pożądanie oparte o wartości materialne (w niniejszej pracy: podrozdział 1.). Po dostrzeżeniu elementów obcej kultury (podrozdział 2.) starano się „bronić ją przed zmianą” – „pseudokonserwatyzm”; zauważalny był zwłaszcza w teoriach antropologicznych, kategoryzujących społeczeństwa prymitywne do danego etapu ewolucji ogólnoludzkiej (podrozdział 3.). Postawa Europejczyków umożliwia autochtonom rozpoczęcie efektywnej „gry z kolizatorem”. Wykorzystując szacunek i podziw Europejczyków dla „sztuki ludowej”, rozpoczęło „promowanie lokalności” (podrozdział 4., 5.). Finałem procesu było uformowanie się nowej tożsamości – kulturowej, estetycznej – czyli, renesans lokalizmu (podrozdział 5.). Kieniewicz, opisując finał ewolucji postaw Europejczyka wobec Orientu, stwierdza: „dziś wiadomo, że jeśli dzieła sztuki się nie podobają, to i tak należy je podziwiać” (Kieniewicz 1983: 138). Wniosek ten potwierdza rosnącą atrakcyjność sztuki afrykańskiej. Z drugiej strony, myślenie o przyszłości sztuki afrykańskiej musi oznaczać krytyczne myślenie o metodologii (Briel, 1990: 103) – tylko w ten sposób będziemy mogli przełamać uprzedzenia wobec „mrocznej części świata” (Theile, 1974: 8), „kultur zatrzymanych w czasie” (Briel, 1990: 97-98). „Podziw”, o którym pisze Kieniewicz, podkreśla jednocześnie ogromny potencjał sztuki afrykańskiej nadal nieodkryty do końca przez Europejczyków. Dostrzeżona przez historyków sztuki zdolność do syntezy, jaka cechuje sztukę Czarnej Afryki, dziś jest jednym z najważniejszych kierunków poszukiwań artystów całego świata (Trojan 1973: 239). Odwrócenie perspektywy „dawcy” i „biorcy” wartości estetycznych rozpoczęli, odwołując się do sztuki afrykańskiej, kubiści i dadaści. Wizja ta waloryzuje dorobek kulturowy lokalnych wspólnot afrykańskich, prognozując jednocześnie „afrykanizację” sztuki europejskiej podczas kolejnej „fali globalizacji”;

BIBLIOGRAFIA:

- Abíodun Rowland, (1990), *The Future of African Art Studies: An African Perspective*, [w:] *African Art Studies. The State of the Discipline. Papers Presented at the Symposium Organized by the African Art, Smithsonian Institution, September 16, 1987, Washington: 1990*, s. 63-89
- Achebe Chinua, (1998), *The Igbo World and Its Art*, [w:] *African Philosophy. An Anthology*, [oprac.:] Emmanuel Chukwudi Eze, Malden: Blackwell, s. 435-437
- Anspach Ernst, (1967), [wstęp do:] *African Tribal Sculpture from the Collection of Ernst and Ruth Anspach, Museums of Primitive Arts, New York: New York Graphic Society: 3-4*
- Ashene E.V., (2004), *A Brief History of Art with Special Reference to West Africa*, Accra: Woeli

Publishing Services

- Auerbach Erich, (brak roku wydania), Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa: Prószyński i S-ka
- Bodrogi Tabor, (1968), Sztuka Afryki, przeł. Janusz Barczyński, Jerzy Halicki, Wrocław: Ossolineum
- Brain Robert, (1979), Art and Society in Africa, London: Longman
- Deliss Clémentine, (2005), Swobodne spadanie ‐ stopklatka. Afryka, wystawy, artyści, przeł. Olga Topol, [w:] Muzeum Sztuki. Antologia, [red.:] Maria Popczyk, Kraków: Universitas, s. 379-400
- Drewal Henry John, (1990), African Art Studies Today, [w:] African Art Studies. The State of the Discipline. Papers Presented at the Symposium Organized by the African Art, Smithsonian Institution, September 16, 1987, Washington: 1990, s. 29-62
- Gerbrands Adrian, (1990), The History of African Art Studies, [w:] African Art Studies. The State of the Discipline. Papers Presented at the Symposium Organized by the African Art, Smithsonian Institution, September 16, 1987, Washington: 1990, s.11-28
- Kieniewicz Jan, (1983), Droga do Indii, Warszawa: Czytelnik
- Korabiewicz Waław, (1966), Sztuka Afryki w zbiorach Polski, Warszawa: Wyd. „Polonia”
- Malinowski Bronisław, (2000), Dynamika zmiany kulturowej. Studium stosunków rasowych w Afryce, [w:] Kultura i jej przemiany. Dzieła t. 9, przeł. Antoni Bydłoń i Anna Mach, Warszawa: PWN, s. 183-401
- Mbiti John, (1980), Afrykańskie religie i filozofia, przeł. Krystyna Wiercińska, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX
- Mitchell Timothy, (2001), Egipt na wystawie świata, przeł. Ewa Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Plejs Margaret, (1956), African Tribal Sculpture. University Museum. April to September, Philadelphia: Penna
- Said Edward, (2006), Orientalizm, przeł. Monika Wyrwas ‐ Wiśniewski, Poznań: Zysk i S-ka
- Theile Albert, (1974), Sztuka Afryki, przeł. Ryszard Handle, Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe
- Topol Olga, (2005), Deliss. Płaszczyzny percepcji, [w:] Muzeum Sztuki. Antologia, [red.:] Maria Popczyk, Kraków: Universitas, s.401-410
- Trojan Alina, (1973), Sztuka Czarnej Afryki, Warszawa: Wiedza Powszechna
- Waldenfels Bernard, (2002), Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa: Oficyna Naukowa